

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2022

Содержание

Статьи

Константин Зенкин
Звук как процесс. Размышляя
об открытиях Штокхаузена **8**

Елизавета Сухарукова
Звуковой мир Рождества
в «Маленькой Рождественской сюите»
Джорджа Крама **30**

Юрий Абдоков
Борис Чайковский и Кирилл Кондрашин:
опыт художественного диалога **46**

Анастасия Упанова
Неизданный «Зимний концерт»
для малой домры и русского народного
оркестра Бориса Глыбовского **80**

Алена Шаталова
Третий концерт С. В. Рахманинова
в свете идей Б. В. Асафьева **96**

Александр Юдин
История возникновения и развития
кафедры концертмейстерского мастерства
Санкт-Петербургской (Ленинградской)
консерватории **112**

Документы

Лариса Миллер, Владимир Сомов
Анри Вьётан и Антон Рубинштейн.
Концертный дуэт для скрипки
и фортепиано на темы из оперы
Дж. Мейербергера «Пророк».
Автограф из собрания Санкт-
Петербургской консерватории **126**

Сведения об авторах **166**

Указатель публикаций в журнале
«Opera musicologica» за 2022 год.
Том 14 (№№ 1–4) **171**

Информация для авторов **178**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2022

Contents

Articles

Konstantin Zenkin
Sound as a Process. Reflecting
on Stockhausen's Discoveries **8**

Elizaveta Sukharukova
The Sound World of Christmas
in George Crumb's Work
"A Little Suite For Christmas" **30**

Yuriy Abdokov
Boris Tchaikovsky and Kirill Kondrashin:
The Artistic Dialogue Experience **46**

Anastasiya Upanova
Unpublished Boris Glybovsky's
"Winter Concerto" for Domra
and Russian folk orchestra **80**

Alena Shatalova
The Third Concert of Sergei Rachmaninoff
in the Light of the Ideas of Boris Asafyev **96**

Aleksandr Yudin
The History of the Origin and Development
of the Department of Concertmaster
Skills of the Saint Petersburg (Leningrad)
Conservatory **112**

Documents

Larisa Miller, Vladimir Somov
Henri Vieuxtemps, Anton Rubinstein.
Duo Concertant for Violin and Piano
on Themes from G. Meyerbeer's "Le
Prophète". Autograph from the Saint
Petersburg Conservatory Collection **126**

Contributors to this issue **166**

Article Index (2022. Vol. 14, no. 1–4) **174**

Directions to contributors **178**

Научная статья

УДК 7.071.1+7.071.2+785.1

doi: 10.26156/OM.2022.14.4.003

Борис Чайковский и Кирилл Кондрашин: опыт художественного диалога

Юрий Борисович Абдоков

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Москва,
Россия, abdokovgeorg@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

Аннотация. В статье впервые рассматривается творческое взаимодействие выдающихся музыкантов XX столетия: дирижера Кирилла Петровича Кондрашина (1914–1981) и композитора Бориса Александровича Чайковского (1925–1996). Наследие Кондрашина — одна из парадоксальных лакун отечественного искусствознания. Данный факт лишь отчасти можно объяснить вынужденной эмиграцией музыканта в 1978 г. И если до конца 80-х гг. его имя предавалось на родине забвению, то с начала 90-х положение несколько улучшилось: были переизданы многие записи из фондов фирмы «Мелодия», опубликованы тексты бесед дирижера с психологом В. Ражниковым. При этом творческий, аналитический и педагогический опыт Кондрашина до сих пор изучен крайне недостаточно. Грандиозный репертуар дирижера, включающий в себя партитуры, впервые исполненные под его руководством, требует не только фактологической верификации, но, в первую очередь, эстетического стиливого постижения, учитывая эталонное качество многих интерпретаций. Дирижерские прочтения, запечатленные в трансляционных и студийных записях партитур Б. Чайковского: Концерта для виолончели с оркестром, Второй симфонии, Концерта для скрипки с оркестром, «Темы и восьми вариаций», — уникальный материал, позволяющий исследовать не только замыслы первого исполнителя этих произведений, но и отраженную в фонограммах волю композитора, что представляет не только теоретический, но и практический интерес для современных исполнителей. Впервые в научный оборот вводятся суждения Б. А. Чайковского, благодаря которым артистический образ К. П. Кондрашина предстает более рельефно.

Ключевые слова: *Борис Чайковский, Кирилл Кондрашин, симфонический оркестр, дирижер, композитор, тембр, интерпретация*

Для цитирования: Абдоков Ю. Б. Борис Чайковский и Кирилл Кондрашин: опыт художественного диалога // Opera musicologica. 2022. Т. 14. № 4. С. 46–79. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.4.003>.

© Абдоков Ю. Б., 2022

Original article

doi: 10.26156/OM.2022.14.4.003

Boris Tchaikovsky and Kirill Kondrashin: The Artistic Dialogue Experience

Yuriy B. Abdokov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia, abdokovgeorg@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-9033-3279>

Abstract. This article is the first to examine a creative interaction of outstanding musicians of the twentieth century — conductor Kirill Petrovich Kondrashin (1914–1981) and composer Boris Alexandrovich Tchaikovsky (1925–1996). Kondrashin's legacy is one of the paradoxical lacunae of Russian art history. This fact can partly be explained by his forced emigration in 1978. Until the end of the 80s his name, despite his great merits, was forgotten at home, however since the beginning of the 90s the situation has improved: many recordings from the funds of the Melodiya company have been reissued, the texts of the conductor's conversations with the psychologist Vladimir Razhnikov were published. At the same time, Kondrashin's artistic, analytical and pedagogical experience has still been studied extremely insufficiently. The conductor's grandiose repertoire, which includes scores performed for the first time under his direction in our country and abroad, requires not only factual verification, but, first of all, professional, aesthetic, and stylistic understanding, taking into account the reference quality of many Kondrashin's interpretations. His broadcast and studio recordings of Boris Tchaikovsky's scores — the Concerto for Cello and Orchestra, the Second Symphony, the Concerto for Violin and Orchestra, "Theme and Eight Variations" — represent a unique material that allows us to explore not only the ideas of the first performer of these works, but also the will of the composer captured in historical phonograms. For the first time, Boris Tchaikovsky's judgments are being introduced into the scientific practice, thanks to which the artistic and professional image of Kirill Kondrashin appears more vivid and clear-cut.

Keywords: *Boris Tchaikovsky, Kirill Kondrashin, symphony orchestra, conductor, composer, timbre, interpretation*

For citation: Abdokov Y. B. Boris Tchaikovsky and Kirill Kondrashin: The Artistic Dialogue Experience. *Opera musicologica*. 2022. Vol. 14, no. 4. P. 46–79. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.4.003>.

© Yuriy B. Abdokov, 2022

Борис Чайковский и Кирилл Кондрашин: опыт художественного диалога

*Что знаем мы о великих дирижерах прошлого?
Ничего или очень немного: два или три легковесных
отзыва современной им критики, вот и все...*

Шарль Мюнш [Мюнш 1982, 42].

«Власть имеющий не по общественному статусу, а по качеству дара и его безупречной реализации в искусстве. Человек без примесей...»¹ Так оценивал Борис Чайковский талант и личность Кирилла Кондрашина, которого считал не только единомышленником, но и одним из лучших интерпретаторов своих оркестровых сочинений. На уроках — в самых разных контекстах — Чайковский нередко вспоминал о Кондрашине. Привожу записанные со слов Чайковского мысли: они важны не только для воссоздания творческого портрета Кондрашина, но и для понимания того, как оценивал дирижерское ремесло один из крупнейших оркестровых композиторов XX столетия:

Кондрашин — не импровизатор. Чудес на его концертах было много, но все они — результат его педагогического таланта, фантастического репетиционного труда...

На репетициях Кондрашина не текст учили, а прислушивались к дыханию друг друга. У него и в паузах оркестр музицирует. Сам он говорил, что этому искусству его научили великие европейские коллективы и в особенности — Саксонская капелла. Какое-то время после его отъезда оркестр МГФ — тот самый оркестр, который под руководством Кондрашина стал едва ли не лучшим в стране — жил, так сказать, по инерции, но очень скоро потерял все — безупречный стиль, тембровый почерк. Мастера, подобные Кондрашину, невозобновляемы...

Любовь к каждому звуку, штриху. Принципы извлечения звука сродни лессировке в живописи: Кондрашин знал об этом все. По

¹ Здесь и далее без специальных оговорок впервые публикуются слова Б. А. Чайковского, зафиксированные автором статьи в 1991–1995 гг.

части музыкального движения, а это камень преткновения для многих дирижеров, он обладал не только знанием, но визионерским тайновиденьем...

Ансамбль в оркестре обеспечивается не только идеальной слитностью и выверенным балансом. Кондрашин во всяком оркестре, с которым работал — это касается и каждой исполненной им партитуры — находил особые, тайные сопряжения: отдельные голоса и группы соединены как кровеносные сосуды...

Не все свои концерты и записи, даже те, которые имели ошеломительный успех, он считал удачными. Например, очень переживал о Шестой симфонии Мясковского. Правда в том, что до сего дня кондрашинское исполнение этого сочинения — лучшее. И все же, Кирилл Петрович был недоволен. И это недовольство позволило ему достичь совершенства в исполнении других партитур — Кантаты Прокофьева к 20-летию Октября, «Колоколов» Рахманинова. Сыграть Прокофьева лучше вряд ли возможно...

Трезвый, пытливый, аналитический и даже конструкторский ум и при этом — редкая поэтическая интуиция. У нас любят подобное противопоставлять, и напрасно...

Оркестр и публику завораживал без мануально-мимических приманок и излишеств. Будучи вдохновенным артистом, не выносил шаманства за пультом. Благородство природное — как часть таланта...

При всей своей яркости и даже своеобразном актерском шарме, Кондрашин умел оставаться в тени безупречно исполняемой музыки — это большая редкость...

В оркестровом аккомпанементе Кондрашин идеален. Качественно аккомпанировать концерт Моцарта не проще, чем владеть в симфонии Малера. Даже среди великих дирижеров очень мало тех, кто по-настоящему органичен в ансамбле с солистом. Его обожали Ойстрах, Ростропович и другие солисты не за удобства, а за нечто более ценное...

Поразительная чуткость во всем, что касается оркестровой фонетики. Некоторые дирижеры вообще не понимают — что это такое. А Кондрашин слышал в тембрах гласные и согласные, умел различать стихи и прозу в оркестре...

Некоторые дирижеры считают, что премьера новой партитуры априори не может быть идеальной. Дескать, как и в драматическом театре, необходимо длительное, постепенное вхождение в текст. Опыт Кондрашина опровергает это клише. Свои премьеры он доводил до абсолютного совершенства. Но и тиража у него не было...

Записи студийные не только дирижировал, но и режиссировал вдохновенно, и мастера-звукорежиссеры позволяли ему то, что для других было под запретом, потому что понимали: Кондрашин слышит все². В отличие от большинства коллег, он не превращал сеанс звукозаписи в мучительную читку и склейку бесконечно повторяемых фрагментов плохо изученного текста. К премьере или звукозаписи его оркестр знал партитуру едва ли не наизусть. Потому и добивался он эйфории, свободы в музицировании. Чрезмерно аппликативную оркестровую фонограмму узнавал с нескольких тактов и называл стерилизованной мертвечиной...

При большой азартности, даже при силовом напоре, в общении с авторами исполняемой музыки, как и с солистами, проявлял такт, но никогда не был подобострастным. Это замечательно...

В отличие от большинства отечественных дирижеров, не склонен к чрезмерной тяжести оркестрового штриха... Его иногда называют приверженцем сухого звучания, — это неверно. Надо говорить о четкости, точности, графичности, а не о сухости. Какая детализация в его «Снегурочке», в Шестой Малера!

Я никогда не видел Кондрашина в образе проповедника-морализатора. А мораль у него была. Он много выступал с беседами на радио и телевидении. И воспитывать умел, как никто; право на это имел, поскольку самые строгие требования предъявлял самому себе. Вот уж кто не стал бы велеречиво рассуждать о духовности в искусстве. Но он-то и был духовным в своем отношении к музыке и музыкантам. В самом сокровенном Кондрашин был стыдлив по-детски, но в этом же — тверд. Большая личность...

В приведенных портретных зарисовках проступает облик незаурядного художника. Точность наблюдений Б. А. Чайковского подтверждается характеристикой Н. И. Пейко, который хорошо знал дирижера и в середине 90-х годов, незадолго до смерти, вспоминал:

Был еще у нас, слава Богу, Кондрашин — дирижер исполнинского дарования. Никогда оркестр Московской филармонии не звучал так совершенно, как при руководстве Кондрашина. Сейчас этот коллектив, как и оркестр Большого театра, стыдно слушать... К слову, многие наши дирижеры, за редкими исключениями —

² Этот дар унаследовал сын дирижера — выдающийся звукорежиссер Петр Кириллович Кондрашин (1945–2010), с которым автор настоящей статьи неоднократно работал, готовя записи камерных сочинений Б. Чайковского, Н. Пейко, М. Вайнберга и другие.

мастера, так сказать, «крупного плана». Кондрашин обладал весьма редким, на мой взгляд, качеством — *строгим обаянием*... [Абдоков 2020, 323–324].

После вынужденной эмиграции дирижера его имя оказалось под запретом; даже его скоростижная смерть в 1981 г. была проигнорирована позднесоветским официозом. Гомерической лакуной выглядит отсутствие упоминания о музыканте в книге воспоминаний и статей его учителя Б. Э. Хайкина, увидевшей свет уже после смерти Кондрашина [Хайкин 1984]. Трудно вообразить, что Хайкин по собственной инициативе игнорирует творчество лучшего своего ученика, который к началу 70-х гг. обрел репутацию одного из ведущих дирижеров мира. Между тем, Кондрашин никогда не был диссидентом: его подвиги на дирижерском поприще, к которым можно отнести не только значимые премьеры (Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, Б. Чайковский, М. Вайнберг и др.), воспитание оркестра мирового уровня, но и бесчисленные выступления с региональными коллективами страны, зародившие симфоническую культуру далеко от столичных мегаполисов, стали свидетельством огромных заслуг музыканта перед Родиной. В его патриотизме не было ничего «номенклатурного»: отмеченный высшими государственными наградами, Кондрашин оставался человеком чести и свободной воли. Решение остаться в Голландии, по словам Б. Чайковского, далось ему очень тяжело.

К концу 70-х гг. Кондрашин, по сути, был лишен возможности музыкального движения вперед: руководители ведущих коллективов СССР откровенно опасались приглашать яркого и независимого музыканта даже на отдельные концерты, не говоря уже об абонементных циклах и звукозаписях. Борьба Кондрашина за справедливое распределение средств между основными оркестрами страны не приносила ожидаемых результатов. В преддверии отъезда 64-летний музыкант, страдавший тяжелым недугом, прекрасно сознавал ценность каждого дня отпущенной ему жизни. Все чаще и чаще ему отказывали распоряжаться собственным концертным графиком, запрещали выступать с крупнейшими оркестровыми коллективами за рубежом. Помимо того, что все это катастрофически сказывалось на репертуарных планах музыканта, он был откровенно унижен иезуитской дифференциацией ведущих артистов на «благонадежных» и «не очень»: кому-то разрешалось выезжать на гастроли беспрепятственно и в любое время, ему же не позволялось покидать страну даже в оговоренные даты и с подпиской об отказе от гонораров.

У Кондрашина не было высоких покровителей в правительственных кругах. Б. Чайковский называл нелепой семейную версию его отказа от возврата, но и политизировать проблему не стремился: «Все дело в достоинстве, в справедливости...»

Чтобы верно оценить роль Кондрашина в жизни Б. Чайковского, следует помнить о том, что именно дирижер инициировал творческий контакт с композитором. Несмотря на существенную разницу в возрасте (Кондрашин старше Чайковского на 11 лет), их можно отнести к одному поколению. Оба уже к началу 60-х гг. снискали репутацию ведущих представителей отечественного искусства (*ил. 1*).

Борис Чайковский никогда не искал специально своих исполнителей, они сами находили его, а с избранными (Р. Баршаем, М. Ростроповичем, В. Пикайзенем, Н. Шаховской, Э. Серовым, В. Федосеевым) отношения складывались особые — на всю жизнь. Так было и с Кондрашиным. Не случайно на последнем своем концерте в Москве 5 ноября 1978 г., в Большом зале консерватории, дирижер исполнил «Тему и восемь вариаций» Б. Чайковского — одну из самых ярких концертных партитур XX в., сочиненную по заказу знаменитой Саксонской капеллы. Собственно, Кондрашин и порекомендовал старейшему оркестровому коллективу мира обратиться к Борису Чайковскому, но об этом речь впереди.

Еще до личного контакта Б. Чайковский был знаком с творчеством дирижера в ведущих оркестрах страны, включая Госоркестр СССР, коллективы Московской и Ленинградской филармонии, БСО Всесоюзного радио и Центрального телевидения, оркестр Ленинградского радиокомитета, Московского академического Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Большой театр, а Кондрашин хорошо знал партитуры композитора, исполненные под руководством А. Гаука, С. Самосуда, Р. Баршая. Важным связующим звеном в постепенно сложившемся тандеме — именно так следует обозначить уникальный характер отношений композитора и дирижера — была личность Д. Д. Шостаковича.

Еще в 1947 г., будучи студентом композиторского класса Шостаковича в Московской консерватории, Б. Чайковский написал свою Первую симфонию. Наставник был настолько воодушевлен самобытностью юношеского сочинения, что стал хлопотать о его исполнении Е. А. Мравинским в Ленинграде. Мравинский уже приступил к репетициям, когда за несколько месяцев до пресловутого «исторического» постановления, на расширенном (за счет специально ангажированных «общественников») заседании консерваторской кафедры, масштабный оркестровый опус Чайковского-студента был подвергнут разгромной критике. Ни востор-

Ил. 1. Борис Чайковский
и Кирилл Кондрашин.
Из личного архива Ю. Абдокова

Fig. 1. Boris Tchaikovsky
and Kirill Kondrashin.
From Yuriy Abdokov
personal archive



женная оценка Д. Д. Шостаковича, ни заступничество Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, Н. И. Пейко, А. Н. Александрова не помешали органам культнадзора запретить исполнение симфонии; через год такая же участь постигла дипломную работу Б. Чайковского — оперу «Звезда» по одноименной повести Э. Казакевича на либретто поэта Д. Самойлова.

В течение всей жизни автор не предпринимал никаких усилий по исполнению и публикации симфонии. Партитура была издана и записана в студии уже после смерти композитора³. Лишь 7 февраля 1962 г. состоялась запоздавшая премьера симфонии в Большом зале Московской консерватории. Эта работа стала первой в сотворчестве Б. Чайковского и Кондрашина. Инициатива возрождения симфонии принадлежала Шостаковичу. Супруга композитора Я. И. Чайковская-Мошинская рассказывала, что Кондрашин лично обратился к Чайковскому с предложением исполнить опус, сославшись на горячую заинтересованность Шостаковича. Концерт, на котором Кондрашин и его оркестр впервые исполнили Первую симфонию, не был абонементным или филармоническим. Оркестровый вечер «Новые симфонические произведения» был приурочен к открытию III Съезда композиторов СССР. К. С. Хачатурян, присутствовавший на концерте, шутил, что «у нас новые сочинения — это ино-

³ Запись осуществил Эдуард Серов (1937–2016) — ученик Е. Мравинского и один из наиболее авторитетных интерпретаторов музыки Б. Чайковского.

гда хорошо запрещенные старые...»⁴ Как это часто бывало с лучшими концертами Кондрашина в СССР, трансляционная запись не велась.

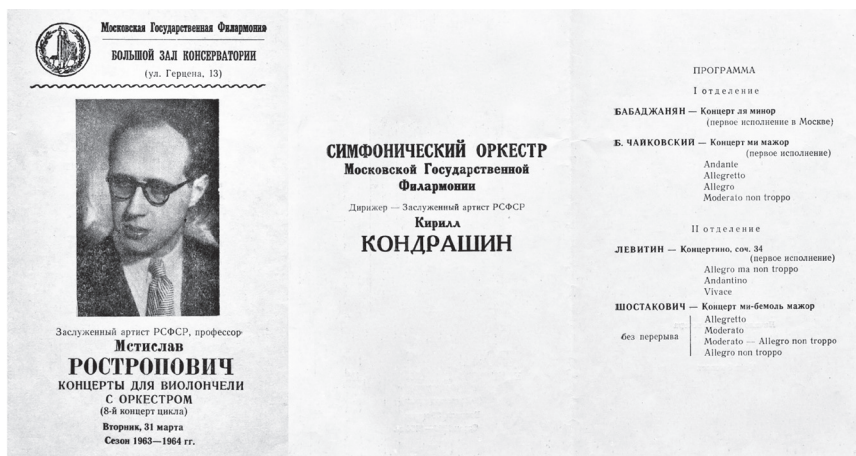
31 марта 1964 г. в Большом зале Московской консерватории состоялась знаковая для содружества дирижера и композитора премьера *Концерта для виолончели с оркестром* Б. Чайковского (ил. 2). Солировал Мстислав Ростропович, которому это сочинение посвящено. Здесь не хотелось бы повторять избитые максимы о том, что именно с Виолончельного концерта начинается отсчет «периода зрелости» в творчестве Б. Чайковского. Вполне сложившимися и зрелыми некоторым художникам удается быть с первых, самых ранних, шагов в искусстве. Фортепианные пьесы, сочиненные одиннадцатилетним Б. Чайковским, с раскрывшейся в них эстетической, стилевой самооценностью, как и его отроческие опусы для струнного квартета и юношеские партитуры для симфонического оркестра («Шествие», Первая симфония и др.), не говоря уже о Симфониетте, Кларнетовом концерте и сочинениях для большого оркестра 50-х гг., — все это не подступы к творчеству, а поэтическая подлинность, не подчиняющаяся возрастным номинациям. Ростропович, влюбленный в музыку Концерта, вспоминал, что Кондрашин был пленен «тембровыми чудесами» утонченно-изысканной партитуры, не имеющей по оригинальности образной и оркестровой палитры аналогов в концертной литературе.

Роль оркестра в Виолончельном концерте Б. Чайковского не сводится к обыденному сопровождению. Кондрашин с первых же репетиций понял неординарный тип соотношения солирующего — тотально открытого, темброво как бы обнаженного — инструмента и оркестра⁵. Необычность сопряжения виолончели и оркестра заключается прежде всего в том, что солирующий голос трактуется как оркестрообразующий. Оркестр во всех своих колористических, пластических, текстурных ипостасях словно рождается из ее всеохватывающего темброво-акустического пространства. Великолепно чувствует дирижер и симфоническое формирование цикла. Ростропович признавался, что феноменальный исполнительский успех концерта — с его, по слову Шостаковича, «божественными красотами»⁶ — был достигнут, во многом, благодаря фантастическому усердию Кондрашина и его пониманию обозначенной выше логики проецирования всех оркестровых образов «из виолончельных

⁴ Записано со слов К. С. Хачатуряна в 2002 г.

⁵ Состав оркестра: 3 Flauti; 3 Trombe B, 3 Tromboni; Timpani, Legno; Silofono, Campanelli, Vibrafono, Arpa; Violini I (14), Violini II (12), Viole (10), Violoncelli (8), Contrabassi (6).

⁶ Ростропович неоднократно приводил эту оценку Шостаковича в своих интервью и эссе, включая аннотацию к компакт-диску фирмы EMI: M. Rostropovich: The Russian Years, CD № 5, London (EMI CZS 572016 2).



Ил. 2. Программа премьерного исполнения *Концерта для виолончели с оркестром* в Большом зале Московской консерватории, 31 марта 1964 г.
Из личного архива Ю. Абдокова. Публикуется впервые

Fig. 2. The program of the premiere performance of *Concerto for Cello and Orchestra* at the Great Hall of the Moscow Conservatory, March 31, 1964.
From Yuriy Abdokov personal archive. Published on the first time

недр». Сравнивая самые разные интерпретации сочинения с трансляционной записью первого исполнения, понимаешь, что Кондрашину больше, чем кому бы то ни было, доступно сложносоставное единство цикла и отдельных его частей — с использованием принципа соединения несоединимого — вне какого-либо полистилистического наклонения. Так, уже в первой части дирижер и солист органично сопрягают самые разные текстурно-пластические образы инструментального и шире — оркестрового интонирования: декламационно-речевого, ариозно-певческого, монологического, токкатно-моторного.

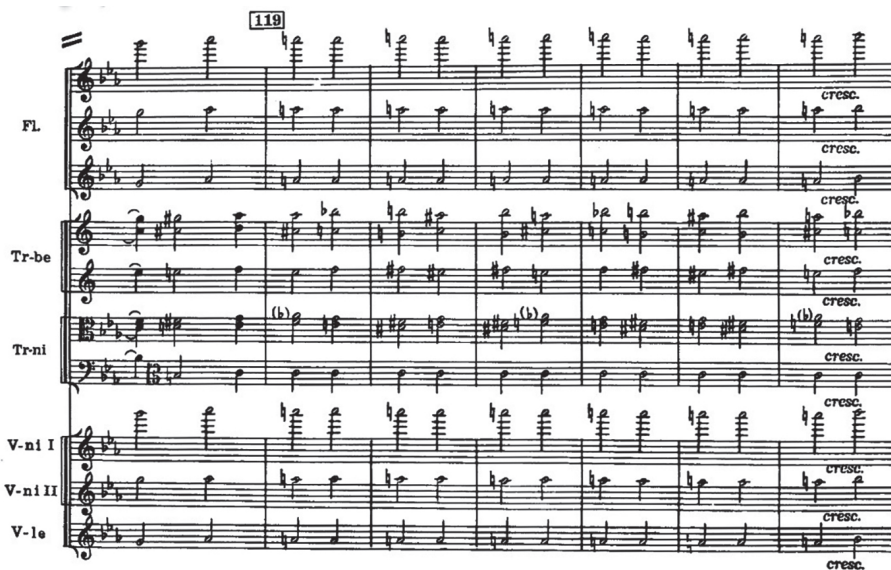
Иногда для того, чтобы понять подлинную — сверхметрическую — природу оркестрового движения, необходимо не привычное, так сказать, линейное, чтение партитуры такт за тактом (от начала до конца), но, как говорил своим ученикам Б. Чайковский, «взгляд с высоты» или восприятие в «обратной композиционной перспективе». В I части Концерта особого дирижерского внимания требует сложная символика движения сольного зачина и следующего за ним хора. Смычковый хорал-lamento (цц. 22–23) — этическая вершина части и Концерта в целом. Виолончель

не доминирует здесь в привычном смысле, а струнный оркестр менее всего воплощает идею традиционного оркестрового сопровождения. Солирующий инструмент и однородный с ним струнный состав выражают абсолютное колористическое, акустическое, пространственное единство. Виолончель как бы истончает смычковый «хор», озаряя оркестровое пространство тихим светом с *высоты*. При кажущейся фактурной элементарности этот микроскопический и в то же время неизмеримый эпизод весьма непросто для интерпретаторов. За 16 тактов до разработочного раздела (Allegro) осуществляется серьезная модификация оркестрового развертывания. Проблема, конечно, не в том, что в «тихой кульминации» замедляется темп (от $\text{♩}=72$ до $\text{♩}=52$). Кондрашин и Ростропович нисколько не выделяют, не утрируют эту скоростную метаморфозу. В ц. 22–23 самым важным для них является не заметное снижение скорости, а *расширение* течения музыкального хроноса. Подобных тонкостей в премьерной интерпретации великое множество.

Во II части Концерта Кондрашин и Ростропович — и это выгодно отличает их прочтение от всех прочих — далеки от воплощения гротескных образов хорошо узнаваемых жанровых прототипов: лендлера, серенады, венского вальса. Автор не шаржирует эмблематические музыкальные формы. В основе образной и, как следствие, оркестровой палитры этой композиции — *тембровый дискомфорт*. Атомарное расщепление оркестрового континуума значительно усиливает это ощущение. Это единственный раздел цикла, где виолончель и оркестр противопоставлены, причем даже в тех эпизодах, где солирующий инструмент темброво и фактурно-пластически как бы слит с оркестром. Все солирующие в экспозиционном эпизоде духовые — первый тромбон, первая труба и две флейты — с их устойчивой триольной ритмопластикой, в своей агогике иносказательно выражают идею маркированного струнного *detaché*. Стаккато у флейт в ц. 73 также трактуется как острый струнный штрих, исполняемый коротким смычком. Дирижер прекрасно ретранслирует подобные агогические иносказания. Кондрашин вскрывает онтологическую сущность музыкального развертывания: часть не просто завершается, а волевым усилием обрывается. Это единственно верный способ завершения призрачных «вальсовых вариаций», тем более что в последнем такте палитра, прежде предельно дифференцированная, словно сжимается в строгом вертикальном измерении.

Третья часть Концерта (Allegro) принадлежит к самым значительным живописно-пластическим откровениям Б. Чайковского. Фантазмагорическая атмосфера остинатных вариаций завораживает благодаря целой серии светотембровых модуляций. Дирижер раскрывает неповторимые

свойства каждого из элементов тембровой палитры. В туттийной кульминации (ц. 119) рост колористического объема палитры (за счет введения медных духовых) используется весьма неординарно — как средство акустического и хронометрического сжатия, что приводит к своеобразному *тембровому накаливанию* оркестровой звучности (ил. 3). Этот эффект усиливает ощущение значительного ускорения при неизменном темпе. Кондрашин, в отличие от других интерпретаторов, не осажда-ет скорость в этом «эйфорическом» эпизоде. Обращает на себя внимание и то, с каким точным пониманием живописных и драматургических свойств отдельных персонажей тембровой игры трактует Кондрашин единственное во всем Концерте использование вибратона в завершении части. Новая краска не утрируется как колористически доминирующий элемент. Звучность вибратона — это световой сигнал, люминесцентная рефлексия гаснущих струнных в своеобразно рассеивающейся тембровой палитре.



Ил. 3. Б. Чайковский. Концерт для виолончели с оркестром.
Фрагмент партитуры (III часть, ц. 119.) [Москва: Музыка, 1967. С. 74]

Fig. 3. B. Tchaikovsky. *Concerto for Violoncello and Symphony Orchestra*.
A fragment of score (Part III, Num. 119). [Moscow: Muzyka, 1967. P. 74]

Купишь Конграменту

Вторая симфония

I

Molto allegro $\text{♩} = 144$ Борис Чокалов

V-ni I

V-ni II

V-ni I

V-ni II

V-cl

V-clli

V-clli

V-clli

V-clli

V-clli

Ил. 4. Факсимиле рукописи первой страницы партитуры Второй симфонии.
РГАЛИ. Ф. 3228. Оп. 1. Ед. хр. 19. Публикуется впервые

Fig. 4. First page of the autograph score of Second Symphony.
RGALI. F. 3228. Reg. 1. Unit 19. Published on the first time

Финал (*Moderato non troppo*) трактуется Ростроповичем и Кондрашиным как темброво театрализованное оркестровое действо. Дирижер и солист подчеркивают строфическую логику формообразования. Пожалуй, только в заключительной части виолончель доминирует в традиционном смысле, оставаясь при этом источником всех тембровых проекций в оркестре. Но традиционное в творчестве Б. Чайковского воплощает не механическую приверженность привычным схемам, а возможность открытий на уровне переосмысления сложившихся жанровых, композиционных, образно-поэтических канонов. Композитор разделял мысль Эжена Ионеско о том, что «великие главные темы всегда открыты для нового осмысления и воплощения, и к ним всегда будут возвращаться...» [Ионеско 1999, 438]. Трансляционная запись премьерного исполнения Виолончельного концерта, выполненная чуть менее шестидесяти лет назад и многократно издававшаяся крупнейшими мировыми звукозаписывающими фирмами, до сего дня хранит совершенство исполнительского воплощения авторского замысла. Примечательно, что в 1988 г. М. Ростропович осуществил еще одну, на этот раз студийную, запись посвященного ему Концерта, но уже в качестве дирижера с солистом И. Монигетти. Ростропович не скрывал, что стремился, насколько это возможно, следовать «дирижерским заветам» Кондрашина, что отнюдь не сковывало его собственную творческую инициативу.

Вторая симфония Чайковского, посвященная Кондрашину, — одно из вершинных достижений отечественного симфонизма XX в. (ил. 4–5). Сейчас трудно сказать, был ли дирижер непосредственным инициатором создания этого сочинения, как это точно было в случае с «Темой и восемью вариациями», но сам факт посвящения ему масштабной партитуры говорит о многом. Опус завершен в 1967 г. Премьера состоялась в том же году, 17 октября, в Большом зале Московской консерватории.

Кондрашин с энтузиазмом исполнял опус едва ли не каждый год на родине и за рубежом (ил. 6). По счастью, сохранилась трансляционная запись первого исполнения, но подлинным шедевром оркестрового музицирования можно с уверенностью назвать студийную запись сочинения, осуществленную дирижером чуть позже⁷.

⁷ Трансляционная фонограмма премьеры опубликована немецкой звукозаписывающей фирмой "Profil Hansler" в 2010 г. (РН 10038). Студийная запись Второй симфонии осуществлена оркестром МГАФ под руководством К. Кондрашина в 1969 г. и выпущена компанией "Russian Disc" (США) в 1994 г. (RDCD 11063).

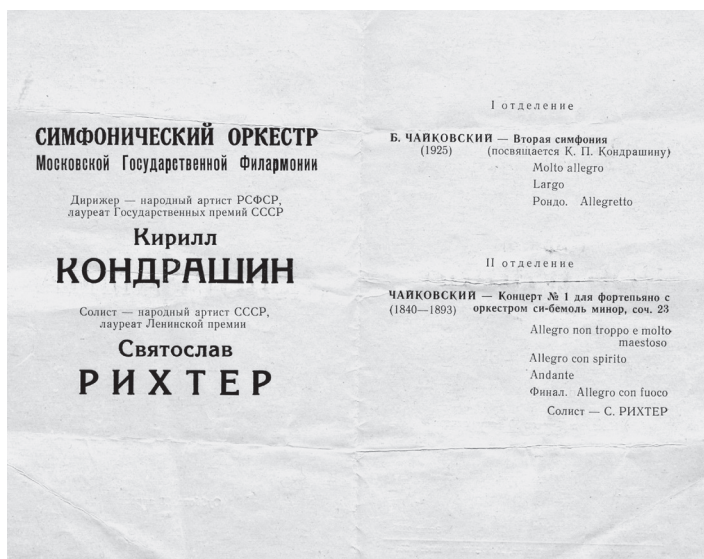


Ил. 5. Борис Чайковский, Кирилл Кондрашин и Академический оркестр МГФ в Большом зале Московской консерватории после премьеры Второй симфонии. Из личного архива Ю. Абдокова. Публикуется впервые

Fig. 5. Boris Tchaikovsky, Kirill Kondrashin and Moscow Philharmonic Orchestra at the Great Hall of the Moscow Conservatory after the premiere of *Second Symphony*. From Yuriy Abdokov personal archive. Published on the first time

Оркестровый состав Второй симфонии весьма внушителен⁸. Критики зачастую стремились приноровить неординарную архитектуру цикла к привычным схемам, однако в каждой части грандиозного симфонического триптиха формируется особый композиционный хронос — с различной скоростью течения физического и художественного времени. Кондрашин великолепно трактует этот необычный дисбаланс. Ему удастся интерпретировать формирование масштабного цикла, в котором все части максимально контрастны, на сквозном — *едином* — дыхании.

⁸ Состав: 4 Flauti (III, IV = Piccolo I, II), 4 Oboi, 4 Clarinetti A, B (IV = Clarinetto basso B); 4 Corni F, 4 Trombe B, 4 Tromboni; Timpani, Tamburino, Tamburo, 2 Legni, Frusta, Piatti, Cassa, Campanelli, Marimba, Vibrafono, Celesta, Arpa; Violini I (18), Violini II (16), Viole (14), Violoncelli (12), Contrabassi (8).



Ил. 6. Программа концерта с исполнением Второй симфонии в Концертном зале им. П. И. Чайковского, 26 апреля 1969 г. Из архива Ю. Абдокова. Публикуется впервые

Fig. 6. The program of the performance of *Second Symphony* at the Tchaikovsky Concert Hall, April 26, 1969. From Yuriy Abdokov personal archive. Published on the first time

Первую часть (*Molto allegro*) нередко, и не без оснований, называют «симфонией в симфонии» [Евдокимова 1997, 42]. Для Кондрашина — и это всецело отвечает авторскому замыслу — струнный оркестр экспозиции воплощает идею отнюдь не монотембрового, но колористически многомерного звучания. Важнейшим фактором политембрового преобразования однородной палитры становится тончайшая дифференциация струнного континуума на смычковое и щипковое измерения, а также изоощренная перспективная или, как говорил сам композитор, *оптическая* разработка тембрового материала. Кондрашин подчеркивает все метаморфозы в соотношении фактуры и плотности струнной палитры. Различные способы звукоизвлечения — *pizzicato*, *col legno*, *arco* — мыслятся им как средства тембровой риторики; оптическое модулирование проявляется в бесконечных изменениях перспективных позиций («близко — далеко») и пространственно-акустических объемов

(«сжато — широко»), в сопоставлении солирующих, как бы обнаженных линий и весьма плотных унисонных тутти. Переходы от маркированной линейной графики (*secco*) к насыщенной гомофонной текстуре тракуются в люминесцентном — *светотеневом* — ключе. Поразительно тонко распределены Кондрашиным все «фонетические» нагрузки, а именно градации *vibrato* и *non vibrato* в смычковой палитре, а также ширина движения смычка. Примечательно и то, как дирижер воплощает одну из главных трансцендентных идей первой части и всей симфонии, а именно — транслируемое в оркестре ощущение *озвученной тишины*. Это касается многочисленных «резонансных пространств» (Б. Чайковский) *вокруг* отдельных звучностей и тембровых конгломератов и особенно — реверберационно-акустической характеристики иллюзорно звучащих цезур. Мало кому после Кондрашина удавалось достичь столь безупречной слитности и абсолютной оптической фокусировки атомарно как бы расщепленных звучностей в зачине симфонии. По-настоящему завораживающим в интерпретации Кондрашина является тождественное восприятие каждым оркестрантом того, что сам он называл «ритмическим пульсом» [Кондрашин 1968, 47]⁹.

В переходе от струнного раздела к духовому дирижер трактует введение новых красок в полном соответствии с неординарным авторским замыслом. Труба и валторны, отстоящие перспективно от струнных на значительном расстоянии, в своей агогической пластике воплощают образ острого смычкового *detaché*. Кондрашин понимает, что здесь важен не тембровый контраст, а нечто более значимое в поэтическом смысле: резонансное сопряжение самостоятельных групп мощного оркестра.

Как ни странно, Вторая симфония чаще всего упоминается критиками в связи с цитатами из Моцарта, Бетховена, Баха и Шумана в небольшом эпизоде, завершающем ее первую часть (цц. 113–119). Коллаж в музыке XX в. стал весьма распространенным и даже обыденным явлением. Но этого недостаточно, чтобы формально ставить в один ряд примеры заимствования чужого материала с тем, что предлагает Б. Чайковский. Во Второй симфонии — и это делает обозначенный эпизод единственно-первозданным — нет даже намек на ретрансляцию некоего полистилистического смысла. Среди критиков бытует мнение о том, что идея использования чужого материала, в котором выражены самые совершенные, абсолютные (по мнению композитора) символы красоты в музыке,

⁹ Различные аспекты ритмической организации оркестрового звучания затрагиваются в большинстве аналитических работ Кондрашина, включая его книгу «О дирижерском искусстве» [Кондрашин, 1970].

принадлежит Кондрашину. Вряд ли это соответствует действительности. Как бы там ни было, отбор цитируемого материала, его последовательность и самое важное — оркестровое воплощение и архитектурное положение в композиции части — определялись исключительно Б. Чайковским. К. С. Хачатурян, посещавший репетиции Кондрашина в 1967 г., рассказывал о том, что дирижер был восхищен не только подбором конкретных музыкальных образов, а их «сверхисторической» (вне привычных хронографических последовательностей) компоновкой, не говоря уже о восхитительной оркестровке¹⁰. Восторг дирижера вполне объясним, учитывая, что цитируемый материал дается совершенно неожиданно, как бы проявляясь из глубины грандиозного архитектурного континуума всей симфонии. Еще за мгновение до неожиданного введения знаковых цитат казалось, что все уже свершилось. Кондрашин понимает, что эпизод с цитатами по своей тектонической функции отнюдь не вставной: здесь предельно сжимается, концентрируется хронос истаивающей первой части. В своих беседах с В. Ражниковым он упоминал, что цитируемые Б. Чайковским темы даются «в другом ритмическом строении и никак не подготовлены» [Кондрашин 1976, 149]. Это весьма точное замечание. Правда, когда дирижер рассуждает об оркестровом воплощении цитируемого материала, он говорит о «другой инструментовке» [Кондрашин 1976, 150]. Скорее всего, музыкант хотел подчеркнуть своеобразную отделенность цитируемого материала от оркестрового контекста всей симфонии. Конечно же, оркестровое изложение цитируемых тем несколько не чуждо инструментальному стилю Б. Чайковского и всецело ему соответствует. В обозначенном эпизоде самым важным является трансцендентный взгляд автора на используемые темы как некие метафизические знаки.

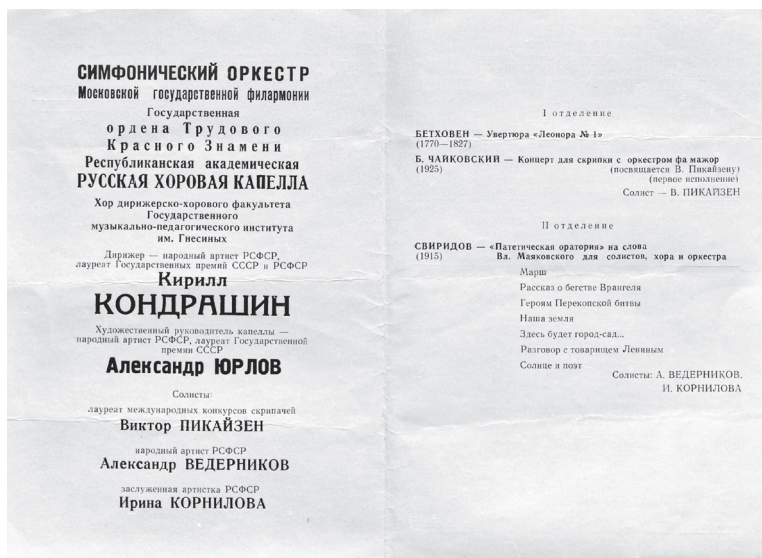
Вторая часть (Largo ♩ = 72) не в меньшей степени, нежели первая, претендует на архитектурную и хронометрическую самостоятельность, то есть на замкнутость в себе как некий «роман в романе» — при том что ее хронометраж значительно меньше, а ощущение сквозной драматургии всего цикла усиливается. Тонально-колористические волшебства композиции трактуются Кондрашиным с необыкновенной тщательностью. Это касается не только чувства тембровых расстояний между несмешиваемыми красками (марimba в низком регистре и плотный однородный микст флейт), но и точного разграничения локальных тембров и их своеобразных отзвуков-отражений. Дирижер выявляет контрапунктический смысл сложной драматургии движения. Например, в ц. 143 он в полном

¹⁰ Своими воспоминаниями К. С. Хачатурян делился в марте 1997 г.

соответствии с авторским замыслом вскрывает текстурно-тембровую и ритмопластическую дихотомию духовых и струнных: по инерции движения они подчеркнута *разнонаправлены*. Тончайшая текстурная дифференциация части (со своеобразными расщеплениями смычковых) и ее блоковым «вьюжно-ночным» колоритом трактуется Кондрашиным отнюдь не в декоративно-орнаментальном ключе. Всю композицию дирижер воспринимает как масштабную храмовую фреску, в которой детализация доведена до предельного, абсолютного выражения. И для Б. Чайковского, и для Кондрашина нет никакого противоречия в сопряжении того, что обычно противопоставляется: масштабности формования и почти ювелирной детализации. Наконец, во II части воплощены едва ли не эталонные в интерпретации этой музыки типы оркестрового дыхания: фразировка у Кондрашина всецело подчинена идее затаенного, широкого, прерывистого, глубокого, учащенного — *живого* — дыхания.

Финал (Allegretto, Largo $\text{♩}=138$) весьма примечателен в отношении жанровых истоков. Единый, неуклонно-эйфорический тип движения с характерной токкатной устойчивостью, сохраняющейся даже в кантиленных эпизодах, восходит к особым формам «симфонических шествий», не имеющих ничего общего с утилитарными жанровыми прототипами. Кондрашин воплощает неординарный характер движения, в котором причудливым образом сочетаются баховский «шаг-Andante», полетный вихрь и грандиозная поступь (в кульминации). Безукоризненно интерпретируется имплицитный архитектурный замысел Б. Чайковского: все экспонируемые, изначально «разорванные» во времени элементы сопрягаются, контрапунктически комбинируются в кульминационных разделах композиции. Усиление оркестрового напряжения связывается Кондрашиным — и это единственно верное решение — с постепенным увеличением собираемых воедино темброво-тектонических сегментов. Не будет преувеличением сказать, что из всех выдающихся партитур, посвященных Кондрашину, именно Вторая симфония Чайковского содержит в себе своеобразный портрет *почерка дирижера*, что проявляется в уникальном чувстве «стереофонической» полидинамики, в едва ли не рентгеновском восприятии инструментальной ритмоартикуляции и тончайшем осязании пластического рельефа оркестровой ткани.

Через два года после премьеры Вторая симфония была удостоена Государственной премии СССР. Инициаторами выдвижения сочинения на высшую правительственную награду были крупнейшие представители отечественной культуры, включая К. П. Кондрашина. До сего дня он остается лучшим интерпретатором посвященного ему опуса. Изучая



Ил. 7. Программа премьерного исполнения Скрипичного концерта в Большом зале Московской консерватории, 25 апреля 1970 г. Из личного архива Ю. Абдокова. Публикуется впервые

Fig. 7. The program of the premiere performance of *Concerto for Violin and Orchestra* at the Great Hall of the Moscow Conservatory, April 25, 1970. From Yuriy Abdokov personal archive. Published on the first time

прочтение дирижера как эталонное, поэтически совершенное, стоит помнить его же максимум о том, что в постижении великого произведения, следуя даже самым высоким традициям, необходимо всякий раз находить в себе силы «вновь добраться до первоначального текста» [Кондрашин 1977, 2].

Концерт для скрипки с оркестром, сочиненный в 1969 г., занимает особое место в творческой биографии Б. Чайковского. Весьма сдержанный в оценках собственной музыки композитор признавался, что именно Скрипичный концерт является для него одним из самых значимых, дорогих сочинений. Опус посвящен Виктору Пикайзену, с которым автор был дружен с середины 50-х годов. Премьера состоялась 25 апреля 1970 г. в Большом зале столичной консерватории (ил. 7). Несколько ранее, 13 февраля, концерт исполнялся Пикайзенем и автором (фортепиано) в Союзе Композиторов РСФСР, а в 1973 г. была осуществлена студийная

запись партитуры¹¹. Вскоре Скрипичный концерт стал известным в Европе и Северной Америке.

В. А. Пикайзен, не склонный, как и Б. А. Чайковский, к агиографии, уже после кончины композитора в переписке с его учениками вспоминал:

...Премьера Скрипичного концерта имела ошеломительный успех. Едва ли не все крупные музыканты той поры присутствовали. Очень непросто было сдержанному Борису Александровичу выходить на многочисленные поклоны. Нельзя не упомянуть дирижера Кирилла Петровича Кондрашина, понимавшего как никто, какую музыку он представляет миру. Кондрашин сделал десять репетиций с оркестром без меня, и кажется, еще восемь-девять с солистом. Потом Кирилл Петрович занемог, мы ненадолго отложили работу и в завершении сделали еще четыре репетиции. Трансляционную запись этого сочинения можно было выпускать практически как студийную. Я не припомню ничего подобного в своей жизни. Конечно, в том, что концерт имел триумфальный успех, огромная заслуга К. П. Кондрашина. Он был влюблен в эту музыку...¹²

Состав оркестра в Скрипичном концерте эксклюзивен, что характерно для большинства партитур Б. Чайковского¹³. Конечно же, поэтическая оригинальность состава заключается не только и не столько в исключении группы деревянных духовых. В самом этом феномене нет ничего нарочито механистического. Отсутствие деревянных духовых несколько не сужает колористический объем палитры, в которой определяющее значение имеет фактор непрерывного, неуклонного развертывания с постоянным обновлением материала. Пикайзен и Кондрашин едины в ощущении сверхидеи концерта как безостановочного тембрового развития на одном дыхании. Типология движения отражает не имеющий аналогов тип формообразования, в котором экспонирование и развитие даются в своеобразно совмещенном выражении. От первых пульсаций зачина

¹¹ В 2011 г. немецкая звукозаписывающая компания "Hanssler" выпустила компакт-диск с этой фонограммой (PH11047).

¹² Публикуется впервые. Полный текст воспоминаний В. Пикайзена о работе над Скрипичным концертом будет опубликован в монографии автора, посвященной исследованию всех оркестровых сочинений Б. Чайковского.

¹³ Состав оркестра: Violino solo; 4 Corni (F), 4 Trombe (B), 3 Tromboni, Tuba; Timpani; Violini I (18), Violini II (16), Viole (14), Violoncelli (12), Contrabassi (10). В изданной партитуре (Москва: Музыка, 1978) численность струнных не указана, но в автографе эти сведения даются.

до световой эйфории в завершении концерта заключена живая, одушевленная судьба. Недостигаемо высокое качество прочтения первых исполнителей концерта во многом объясняется пониманием первозданной архитектоники сочинения как звукотембрового воплощения *рождения, жизни и исхода живой души*.

Если в Концерте для виолончели с оркестром Б. Чайковского солирующий тембр продуцирует все оркестровые звучности, в Скрипичном происходит нечто принципиально иное. Сольная скрипка — тембровый стержень, пронизывающий палитру в продолжении всей композиции, абсолютно и непрерывно доминирующий даже в цезурах, — рождается из безопорно-атмосферного *оркестрово-смычкового* пространства начальных тактов композиции (ил. 8).

Кондрашин — и это делает его трактовку стилистически безукоризненной — понимает, что медные, а также литавры трактуются автором как темброво-колористические образы, ирреально звучащие с первых тактов, то есть метафорически воплощенные струнными средствами задолго до реального ввода в палитру.

Без особого дирижерского тщания невозможно добиться того, чтобы выявить полный — и чрезвычайно важный с точки зрения колористического и акустического баланса — паритет «массы звука» скрипичной партии и «мерцательной» пульсации сольного альтя в первых 3-х тактах и виолончелей-*solì*. Кондрашин не мыслит оркестровую ткань зачина концерта как фон или сопровождение, и это единственно верное решение. Целостный смычковый континуум, в котором звучность солирующей скрипки *перспективно отслаивается* от родственной ткани, — это и есть искомый звукотембровый образ.

Б. Чайковский эффективно использовал в оркестровом формировании (и в целом — в сочинении музыки) самые разные способы архитектурного и стихотворного конструирования. Повтор, чрезвычайно важный как в зодчестве, так и в стихосложении, преобразен в концерте в своего рода семиологическую систему образно-поэтических «предзнаменований» и «угадываний». Например, только в обратной композиционной перспективе можно понять поэтический смысл микроскопического по времени двухтактного «предчувствия» (тт. 7–8 ц. 47), когда в ц. 50 струнный континуум фактурно как бы двоится и экспонируется один из знаковых образов-символов концерта. Кондрашин трактует этот образ как темброво-инструментальное воплощение «сердечного трепета» (то, что сам композитор называл «дрожанием плоти и духа»). Понимает дирижер и то, что каждое новое воскрешение этого образа — это не механический повтор, а своеобразная темброво-тектоническая рифма.

The image shows two systems of a musical score for Violin Concerto No. 1 by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The first system is marked with a '1' in a box, and the second system is marked with a '2' in a box. The score is in 2/4 time and features a solo violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The violin part is in G major, and the piano accompaniment is in G major. The score is written for Violin (V-ni) and Piano (P).

Ил. 8. Б. Чайковский. Концерт для скрипки с оркестром.
Фрагмент партитуры (цц. 1–2). [Москва: Музыка, 1978. С. 4]

Fig. 8. B. Tchaikovsky. *Concerto for Violin and Orchestra*.
A fragment of score (Num. 1–2). [Moscow: Muzyka, 1967. P. 4]

Дирижер весьма тонко и осторожно ретранслирует многочисленные трансформации темпа в Скрипичном концерте. Например, в преддверии ц. 54 движение как бы расширяется, а в начальном такте ц. 54 многократно утяжеляется за счет струнных с акцентированными форшлагами. Сигнальные призывы солирующей скрипки мыслятся как звучности, вклинивающиеся в достаточно вязкую, густую тембровую ткань. Не внешняя «скоростная механика» (Б. Чайковский), а подобные метаморфозы «звуко-веса» и тембровой артикуляции формируют подлинный образ развертывания. Скрипичный концерт трактуется Кондрашиным как

масштабная *симфония* на едином дыхании. Сегментировать структуру партитуры, исходя из привычных и унифицированных способов экспонирования, развития и обобщения, было бы ошибочным.

В 1971 г. руководство Дрезденской Штатскапеллы — одного из лучших и старейших оркестров мира¹⁴ — обратилось к Борису Чайковскому с просьбой сочинить к 425-летию коллектива партитуру для большого состава. Директор оркестра Дитер Урих в своем письме к композитору не скрывал, что получил координаты композитора от К. Кондрашина. Чайковский принял предложение и в течение двух лет работал над опусом, который стал не только одним из высших достижений в оркестровой музыке XX столетия, но и кульминацией в творческом взаимодействии композитора и дирижера. Первое исполнение «Темы и восьми вариаций», посвященных Дрезденской Штатскапелле, Кондрашин провел в столице Саксонии 23 января 1974 г. (ил. 9). Московская премьера состоялась в Большом зале консерватории 4 февраля 1974 г. с оркестром Московской филармонии. Кондрашин, как вспоминал К. С. Хачатурян, был одержим идеей мирового турне с партитурой, которую он считал подлинным шедевром. Дирижер был уверен, что «Тема и восемь вариаций» должна быть исполнена лучшими оркестрами мира. Отчасти этот замысел был реализован. Еще до вынужденной эмиграции Кондрашин исполнил опус с коллективами, которые считал ведущими на тот момент в Америке и Европе. Достаточно упомянуть концерты с Чикагским симфоническим оркестром, который возглавлялся в то время Георгом Шолти (ил. 10), или Симфоническим оркестром Швейцарского радио, управлявшимся Серджиу Челибидাকে. В Германии помимо саксонцев «Теме и восемь вариаций» под руководством Кондрашина исполнял RSO-Berlin.

Работая над новым сочинением в одном из «домов творчества», Чайковский писал жене, что музыка Вариаций никак не может быть предложена для рояля и что партитура будет очень отличаться от всех его прежних работ. Темброво-колористический замысел Чайковского действительно невозможно верифицировать по принципу «фортепианный дирекцион — инструментовка», а характер оркестрового формирования неповторим не только в авторском, но и в общеисторическом музыкальном измерении. Чайковский хорошо знал почерк дрезденских музыкантов, известных своим звуковым перфекционизмом. «Исключительно высокая ансамблевая техника, типичная для камерного музицирования, когда каждый член коллектива знает всю ткань произведения, значение

¹⁴ Основан в 1548 г.

Boris Tschaikowski <i>Orchestervariationen</i>	Staatskapelle Dresden Mittwoch, 23. Januar 1974 20 Uhr, Kulturpalast 4. Sonderkonzert
 Moskau geboren wurde, in seiner Heimat seit langem zu den markantesten Musikpersönlichkeiten. Er besuchte 1949 sein Studium am Moskauer Konservatorium, wo er Kompositionslieferanten N. J. Mjaskowski und D. D. Schostakowitsch, mit dem ihn eine herzliche Freundschaft verbindet, war und wo er zugleich der Klavierschüler L. N. Oborin angehört. Der Komponist hat sich in immer stärkerem Maße dem einfaches und kammermusikalischen Schaffen zugewandt. Bei uns ist aus seinem umfangreichen Gesamtwerk durch Funk und Schallplatte besonders die Kammer-sinfonie (1967) bekanntgeworden. Als bisher bedeutendste Komposition Tschaikowskis gilt seine zweite Sinfonie, für die er 1969 den Staatspreis der UdSSR erhielt. Viele seiner bisherigen Stücke beeindruckten durch das Nebeneinander von erster Niederklichkeit und virtuos angelegter Motorik und Energiegeladenheit, durch die Intensität der Auseinandersetzung mit dem thematischen Material im Rahmen einer strengen dramaturgischen Konzeption. Seine Musik fordert freilich vom Hörer eine konzentrierte Teilnahme am musikalischen Geschehen, setzt Aufgeschlossenheit gegenüber der lyrischen Kontemplation wie dem harten Ringen des Künstlers um die Lösung zentraler bewegender Probleme voraus. Die Verbindung zwischen Boris Tschaikowski und der Staatskapelle Dresden ist Kyrill Kondraschin zu danken. Es freut uns sehr, daß sich der sowjetische Komponist bereit erklärt hat, sein neuestes, 1973 entstandenes Orchesterwerk der Kapelle aus Anlaß ihres Die heutige Uraufführung der Orchestervariationen von Boris Tschaikowski bringt für viele Konzertbesucher sicher die erste Begegnung mit der Musik dieses sowjetischen Komponisten. In dessen gehört Tschaikowski, der 1923 in	Gastdirigent Kyrill Kondraschin Solist Pawel Kogan, Violine Boris Tschaikowski (geboren 1923) <i>Thema und acht Variationen für Orchester</i> Uraufführung <i>Der Staatskapelle Dresden anläßlich ihres 425jährigen Bestehens gewidmet</i> Sergei Prokofjew (1891–1953) <i>Konzert für Violine und Orchester Nr. 1, g-Moll, op. 63</i> Allegro moderato Andante assai Allegro, ben marcato Pause Dmitri Schostakowitsch (geboren 1906) <i>Sinfonie Nr. 15, op. 141</i> Allegretto Adagio Allegretto Adagio – Allegretto Öffentlicher Einführungsvortrag 19 Uhr im Gesellschaftsraum II des Kulturpalastes <i>Das Konzert wird von Radio DDR, Sender Dresden, mitschrieben und am 23. Januar 1974 im Rahmen des „Dresdner Abende“ gesendet</i>

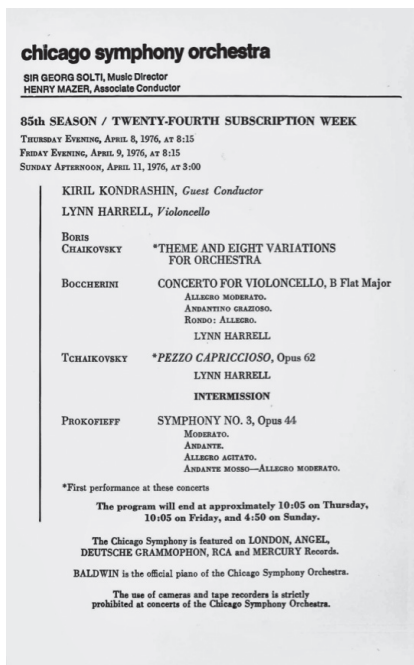
Ил. 9. Программа первого исполнения «Темы и восьми вариаций» в Дрездене, 23 января 1974 г. Из личного архива Ю. Абдокова. Публикуется впервые

Fig. 9. The program of the premiere performance of *Theme and Eight Variations* at Dresden, January 23, 1974. From Yuriy Abdokov personal archive. Published on the first time

и место своей партии в нем, — вот что отличает стиль дрезденцев, требующий от каждого исполнителя высокой культуры и настоящего глубокого профессионализма. Основной критерий исполнения — ясность звукового материала» [Гинзбург 1982, 122–123].

Инструментальный состав «Темы и восьми вариаций» вновь оригинален¹⁵. Сверхидея цикла — и это прекрасно понимал Кондрашин — не-престанное смысловое, колористическое, текстурно-пластическое обновление материала. Тембровое модулирование становится основополагающим фактором логико-тектонического соотношения частей к целому. «Тема и восемь вариаций» представляет собой тип разомкнутой композиции, все слагаемые которой инерционно направлены к грандиозному оркестровому взрыву на исходе сочинения. Убедительность дирижерско-

¹⁵ 4 Flauti, 4 Oboi, 4 Clarineti (B), 4 Fagotti; 6 Corni (F), 4 Trombe (B), 4 Tromboni, Tuba; Timpani, Triangolo, Tamburino, Piatti, Cassa; Campanelli; Celesta, Arpa; Violini I (18), Violini II (16), Viole (14), Violoncelli (12), Contrabassi (10).



Ил. 10. Программа Чикагского симфонического оркестра с исполнением «Темы и восьми вариаций», 8, 9, 11 апреля 1976 г. Из личного архива Ю. Абдокова. Предоставлено Таниджири Икю. Публикуется впервые

Fig. 10. The program of three performances of *Theme and Eight Variations* by Chicago Symphony Orchestra, April 8, 9, 11, 1976. Kindly provided by Mr. Tanigiri Ikuu. From Yuriy Abdokov personal archive. Published on the first time

го прочтения обусловлена прежде всего тем, что тектоника опуса мыслится им как тема с одной грандиозной восьмигранной вариацией. Идея сквозного пронизывающего развития в сопряжении весьма разнохарактерных эпизодов главенствует от первых, «эмбриональных» движений до последнего такта.

Кондрашин всячески подчеркивает в своем прочтении стремление автора уйти от сюитно-вариационной аппликативности, как и его удивительную способность избегать формообразования с использованием разного рода связок, переходов и т. п. Подобные (механические и вспомогательные) элементы компоновки Б. Чайковский нередко называл «композиционным суесловием». «Никаких связок, только сущность», — этот призыв Чайковского слышали все его ученики. Тембровая палитра «Темы и восьми вариаций» изобилует примерами воплощения первозданных звучностей при использовании вполне академического инструментария. Достаточно упомянуть, как неожиданно и поэтически неповторимо трактуются *пространственно рассредоточенные* группы струнных (виолончели, вторые скрипки и альты) на флажолетах в экспонировании темы (ил. 11).

Adagio (J: 48) 1

4 Flauti
4 Oboi
4 Clarinetti (B)
4 Fagotti
6 Corni (F)
4 Trombe (B)
4 Tromboni
Tuba
Timpani
Triangolo
Tamburino
Tamburo
Piatti
Cassa
Campane
Campanelli
Celesta
Arpa

Adagio (J: 48)
div. in 3 1

Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

Ил. 11. Б. Чайковский. Тема и восемь вариаций. Фрагмент партитуры (ц. 1).
[Москва: Советский композитор, 1978. С. 3]

Fig. 11. B. Tchaikovsky. Theme and Eight variations. A fragment of score (Num. 1).
[Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. P. 3]

Дирижер ретранслирует искомый автором смысл, а именно — тембровое, оркестровое иносказание живого дыхания. Прекрасно чувствуется им и отнюдь не однонаправленная инерция движения унисонно-флажолетных смычковых линий. Фронтальная проекция *линий-дыханий* на флажолетах — это не антитеза, а производное от завораживающих «аккордов-знаков», открывающих сочинение. Они воплощают не только вертикальное оркестровое измерение, но и неизмеримость тембрового континуума. Кондрашин трактует многослойную дифференциацию струнной вертикали в смычковых аккордах как пространственно глубокое органное звучание. Он находит единственно правильный способ звукоизвлечения, отвергая утрированное *vibrato*, требуя игры ближе к подставке. Не меньшая дирижерская чуткость проявляется в преображении палитры, когда в бездонную смычковую вертикаль неожиданно вводятся литавры. Дирижер трактует эту тембровую модуляцию отнюдь не в декоративном ключе. Литавры — краска, преобразующая, прежде всего, пространственное, гравитационное ощущение. Бездонный смычковый конгломерат обретает осязаемую фундаментальную опору. В цц. 3–5 (*Roso animato*) монотембровый струнный блок трактуется композитором и дирижером как политембровая палитра. Унисон *col legno* всех скрипок — колористический микст на основе однородных тембров. Это поэтическое иносказание лишённого телесности и «массы звука» — *истонченного* — струнного *pizzicato*.

Исполняя оркестровые сочинения Б. Чайковского, дирижер никогда не ограничивается механическими представлениями о темповых метаморфозах, предпочитая раскрывать не только букву, но и дух оркестрового развертывания. В этом смысле весьма показателен эпизод *Andante subito* (цц. 58–60 с предельным накалом в ц. 59), когда неуклонный оркестровый поток сталкивается с почти непреодолимой преградой. Грандиозный канон с тотальной текстурно-пластической персонификацией большинства инструментов огромного оркестра являет собой образ сверхплотного, непроницаемо-непроходимого пространства (*ил. 12*). Сдавленная звучность медных с сурдинами значительно отдалена перспективно от того, что Б. Чайковский называл «тембровой авансценой». Оркестр как бы расщеплен и при этом «охвачен железными оковами». Грандиозный рост тембровой экспрессии далек от различных прообразов крещендирующих звуковых массивов («Болеро» М. Равеля, “*Pacific 231*” А. Онегера, Марш из сюиты «Время, вперед!» Г. Свиридова, «Огни в степи» Г. Устовьской и др.). Композитор воплощает здесь идею вхождения в горящий, почти непроходимый, лабиринт.

56

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 56-60) includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system (measures 61-65) includes staves for Horn (Cor.), Trumpet (Tr-be), and Trombone (Tr-ni). Each instrument part is written for four players (I, II, III, IV). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Fl.
I II III IV
Ob.
I II III IV
Cl.
I II III IV
Fag.
I II III IV

Cor.
I II III IV
Tr-be
I II III IV
Tr-ni
I II III IV

59

V-ni I
div. in 4

V-ni II
div. in 4

V-le
div. in 4

V-c.
div. in 4

C-b.
div. in 4

Op. 4544 K

Ил. 12. Б. Чайковский. «Тема и восемь вариаций». Фрагмент партитуры (ц. 59).
[Москва: Советский композитор, 1978. С. 64]

Fig. 12. B. Tchaikovsky. *Theme and Eight variations*. A fragment of score (Num. 59).
[Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. P. 64]

Едва ли не каждый такт «Темы и восьми вариаций» представляет собой образно-поэтический, темброво-пластический иероглиф, который требует тончайшей дирижерской расшифровки, рефлексии. Ростропович вспоминал, что Кондрашин называл этот опус чем-то вроде билета в дирижерский рай, пропуском на дирижерский Олимп¹⁶. Речь идет, конечно, не только и не столько о технических сложностях. Функционально-логическая ясность оркестрового письма Б. Чайковского не требует многословных разъяснений. Необычен сам тип формирования оркестровой палитры, неординарность в ощущении трансформаций «массы звука» и движения оркестровых красок. Кондрашин понимает, что идея колорита в оркестре Б. Чайковского выражена не только в тембровой характерности отдельных инструментов и групп, но в фактурных и пластических образах, в характерности тончайшей оркестровой артикуляции. То же касается понимания сущности оркестрового мелоса — сферы, не ограничивающейся у Чайковского вопросами инструментального интонирования в узкофункциональном ключе. «Мелодия — это траектория» [Ансерме 1986, 79]. В этом, отнюдь не школьном, афористическом определении, которое наверняка пришлось бы по вкусу автору «Темы и восьми вариаций», главным является «инерционный» подтекст. Для Б. Чайковского, как и для К. Кондрашина, оркестровая мелодия — это не просто логически оформленная инструментальная мысль, но живое дыхание этой мысли, проекция ее движения.

Петр Кондрашин (сын дирижера) вспоминал, что один из самых именитых европейских дирижеров XX в., познакомившись с партитурой «Темы и восьми вариаций» в исполнении Кирилла Кондрашина, заметил, что «отныне придется считаться с тем, что в истории музыки два великих Чайковских...»¹⁷ Возможно, эта оценка дошла и до Б. Чайковского, но вряд ли очень взволновала его. Автору настоящей статьи посчастливилось несколько раз слушать «Тему и восемь вариаций» в концертах, на которых присутствовал создатель произведения. Его реакция на восхищение оркестрантов и слушателей оставалась неизменной: строгость и сдержанность.

Смерть помешала осуществить мечту К. Кондрашина — исполнение всех крупных партитур Б. Чайковского Королевским оркестром Консертгебау, что, безусловно, способствовало бы мировой известности сочинений, которые он ставил в один ряд с опусами Рахманинова, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича. Сохранившиеся студийные и транс-

¹⁶ Из беседы автора с М. С. Ростроповичем в 2008 г.

¹⁷ Записано со слов П. К. Кондрашина в 2006 г.

ляционные записи оркестровых произведений Бориса Чайковского, осуществленные Кириллом Кондрашиным в разные годы, — непреходящие по своему художественному и историческому значению артефакты¹⁸. Нет нужды копировать их в современной исполнительской практике, но понять их логику и этос необходимо хотя бы потому, что в них зафиксировано живое сотворчество великого композитора и великого дирижера. Это — диалог на все времена.

Нотные источники

Чайковский Б. Концерт для виолончели с оркестром. Москва: Музыка, 1967.

Чайковский Б. Концерт для скрипки с оркестром. Москва: Музыка, 1978.

Чайковский Б. Тема и восемь вариаций. Москва: Советский композитор, 1978.

Список источников

- [1] Абдоков 2020 — Абдоков Ю. Б. Николай Пейко. «Восполнивши тайну свою...». Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, Капелла «Русская Консерватория», Издательство «БОС», 2020. 584 с.
- [2] Ансерме 1986 — Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. Москва: Советский композитор, 1986. 226 с.
- [3] Гинзбург 1982 — Гинзбург Л. М. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. Москва: Советский композитор, 1982. 304 с.
- [4] Евдокимова 1997 — Евдокимова Ю. К. Борис Чайковский и его Вторая симфония // Б. А. Чайковский: 1925–1996: Материалы к биографии. Москва: Русское музыкальное товарищество «Купина», 1997. С 33–44.
- [5] Ионеско 1999 — Ионеско Э. Собрание сочинений: Между жизнью и сновидением. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1999. 464 с.
- [6] Кондрашин 1968 — Кондрашин К. П. На пути к обретению оркестрового стиля // Советская музыка. 1968. № 5. С. 44–52.
- [7] Кондрашин 1970 — Кондрашин К. П. О дирижерском искусстве. Ленинград: Музыка, 1970. 152 с.
- [8] Кондрашин 1976 — Кондрашин К. П. Мир дирижера (Технология вдохновения): Беседы с кандидатом психологических наук В. Ражниковым. Ленинград: Музыка, 1976. 192 с.
- [9] Кондрашин 1977 — Кондрашин К. П. О дирижерском прочтении симфоний П. И. Чайковского. Москва: Музыка, 1977. 240 с.
- [10] Мюнш 1982 — Мюнш Ш. Я — дирижер. Москва: Музыка, 1982. 64 с.

¹⁸ Автором статьи рассмотрены лишь те сочинения Б. Чайковского, первым исполнителем которых был К. Кондрашин. В репертуаре музыканта были и другие партитуры композитора, например — Концерт для фортепиано с оркестром (1971) и Концерт для кларнета и камерного оркестра (1957), трансляционные записи которых (в исполнении Кондрашина), к сожалению, не сохранились.

- [11] Ражников 1989 — *Ражников В. Г.* Кирилл Кондрашин рассказывает. Москва: Советский композитор, 1989. 256 с.
- [12] Хайкин 1984 — *Хайкин Б. Э.* Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. Москва: Советский композитор, 1984. 264 с.

References

- [1] Abdokov, Yuriy B. (2020). *Nikolay Peyko: "Vospolnivshi taynu svoyu..."* [Nikolay Peyko: "Having fulfilled his mystery..."]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoy Patriarhii Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi; Kapella "Russkaya Konservatoriya"; Izdatel'stvo "BOS", 584 p. (in Russian).
- [2] Ansermet, Ernest (1986). *Stat'i o muzyke i vospominaniya* [Articles on Music, Memoirs]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 226 p. (in Russian).
- [3] Ginzburg, Leo M. (1982). *Dirizhery i orkestiry* [Conductors and Orchestras]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 304 p. (in Russian).
- [4] Evdokimova, Yuliya K. (1997). "Boris Tchaikovsky i ego Vtoraya simfoniya" ["Boris Tchaikovsky and his Second Symphony"]. In *B. A. Tchaikovsky, 1925–1996. Materialy k biografii* [Boris A. Tchaikovsky, 1925–1996. Biographic materials]. Moscow: Russkoe muzykal'noe tovarishchestvo "Kupina", p. 33–44 (in Russian).
- [5] Ionesco, Eugene (1999). *Sobranie sochineniy. Mezhdz zhizn'yu i snovideniem* [Complete Works. Between Life and Dream]. St. Petersburg: Simpozium, 464 p. (in Russian).
- [6] Kondrashin, Kirill P. (1968). "Na puti k obreteniyu orkestravogo stilya" ["On the Way to Finding of the Orchestral Style"]. In *Sovetskaya muzyka*. 1968. No. 5, pp. 44–52 (in Russian).
- [7] Kondrashin, Kirill P. (1970). *O dirizherskom iskusstve* [On the Art of the Conducting]. Leningrad: Muzyka, 152 p. (in Russian).
- [8] Kondrashin, Kirill P. (1976). *Mir dirizhera. Tekhnologiya vdohnoveniya* [The Conductor's World. The Technology of Inspiration]. Leningrad: Muzyka, 192 p. (in Russian).
- [9] Kondrashin, Kirill P. (1977). *O dirizherskom prochtenii simfoniy P. I. Tchaikovskogo* [On the Conductor's Interpretation of Pyotr I. Tchaikovsky Symphonies]. Moscow: Muzyka, 240 p. (in Russian).
- [10] Munch, Charles (1982). *Ya — dirizher* [I am a Conductor]. Moscow: Muzyka, 64 p. (in Russian).
- [11] Razhnikov, Vladimir G. (1989). *Kirill Kondrashin rasskazyvaet* [Talks with Kirill Kondrashin]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 256 p. (in Russian).
- [12] Khaikin, Boris E. (1984). *Besedy o dirizherskom remesle. Stat'i* [Dialogues on the Art of Conducting. Essays]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 264 p. (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 02.08.2022; одобрена после рецензирования: 12.09.2022;
принята к публикации: 30.09.2022; опубликована: 10.10.2022.

The article was submitted 02.08.2022; approved after reviewing 12.09.2022; accepted for
publication 30.09.2022; published: 10.10.2022.



This is an open access article distributed
under the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Юрий Борисович Абдоков — кандидат искусствоведения (2009), профессор кафедры инструментовки научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Академическое образование получил под руководством профессоров Б. А. Чайковского и Н. И. Пейко в Российской академии музыки им. Гнесиных. Художественный руководитель Международной творческой мастерской «Terra Musica» (Россия — Германия — Италия), в рамках которой осуществлены российские премьеры и записи сочинений Х. Изака, А. Вилларта, Дж. Кариссими, Я. Д. Зеленки, Г. Ф. Телемана, И. Г. Пизенделя, Г. И. Ф. фон Бибера, многочисленных кантат И. С. Баха; мировая премьера «Глории» Я. Д. Зеленки; первые мировые записи сочинений Н. Мяковского, Д. Шостаковича, В. Шейбалина, М. Вайнберга, Н. Пейко, Б. Чайковского, Г. Гальнина, Г. Свиридова, Г. Попова и др. Председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского» (The Boris Tchaikovsky Society). В Московской консерватории помимо индивидуального класса (сочинение, оркестровка) руководит курсами «История оркестровых стилей» у композиторов и оперно-симфонических дирижеров, «Теория оркестрового письма» и «Анализ оркестровых партитур» у аспирантов. Одновременно с МГК работал заведующим кафедрой композиции Академии хорового искусства (2000–2007); руководителем курса музыкальной драматургии и композиции балетмейстерской кафедры Ю. Н. Григоровича в Московской государственной академии хореографии (1997–2014). Автор научно-аналитических работ в области композиторской феноменологии, теории и практики оркестрового письма, истории оркестровых стилей и музыкально-хореографического театра, в том числе монографий «Музыкальная поэтика

Contributors to this issue

Yuriy B. Abdokov — PhD of Arts (2009), Professor of the Department of Orchestration of the Faculty of Science and Composition at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, received his academic education under the guidance of professors Boris A. Tchaikovsky and Nikolay I. Peiko at the Gnessins Russian Academy of Music. Artistic director of the International Artistic Workshop “Terra Musica” (Russia — Germany — Italy), which has held Russian premieres and recordings of works by H. Isaac, A. Villaert, J. Carissimi, J. D. Zelenka, G. F. Telemann, I. G. Pisen-del, G. I. F. von Bieber, numerous cantatas by J. S. Bach, the world premiere of “Gloria” by J. D. Zelenka; the first world recordings of works by N. Myaskovsky, D. Shostakovich, V. Shebalin, M. Weinberg, N. Peiko, B. Tchaikovsky, G. Galynin, G. Sviridov, G. Popov, etc. Chairman of the Artistic Board of The Society for promoting studies and preservation of the creative legacy of Boris Tchaikovsky (“Boris Tchaikovsky Society”). At the Moscow Conservatory, in addition to his personal class (composition, orchestration), he teaches courses in the History of Orchestral Styles for composers and opera and symphony conductors, Theory of Orchestral Writing and Analysis of Orchestral Scores for post-graduate students. At the same time, he worked as the head of the department of composition of the Academy of Choral Art (2000–2007), and led the course of musical drama and composition at the Yuri Grigorovich department of choreography at the Moscow State Academy of Choreography (1997–2014).

хореографии. Взгляд композитора» (2009); «Николай Пейко: Восполнивши тайну свою...» (2020) и др. Среди последних крупных сочинений — балет «Sombbrasajenas» (Барселона, «CorellaBallet»); Хоральная Постлюдия для альта с оркестром — «Памяти Рудольфа Баршая» (преьера — Konzerthaus Berlin) и другие.

Константин Владимирович Зенкин — доктор искусствоведения (1996), профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (с 2009 также проректор по научной работе). Организатор и участник множества научных конференций в разных странах мира. Читал лекции и проводил мастер-классы в университетах Лёвена (Бельгия), Филадельфии (США), Гонконга (Китай), Белграда, России, Белоруссии, Казахстана, Молдавии, Китая. Выступает как солирующий пианист и в ансамбле. Автор книг, в т. ч.: «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» (Москва, 1997); «Европейская музыка XIX века. Книга 1: Польша. Венгрия» (Москва, 2008, в соавт.); «Музыка — Эйдос — Время: А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке» (Москва, 2015). Главный редактор журналов «Научный вестник Московской консерватории» (ISSN 2079-9438 (print), с 2010) и «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность» (ISSN 2782-1773, с 2020).

Лариса Алексеевна Миллер — музыковед, заведующая Научно-исследовательским отделом рукописей Научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской государственной консерватории. Окончила Ленинградскую консерваторию в 1990 г. в классе профессора А. Н. Кручининой по специальности «Музыковедение». Автор ряда статей, посвященных истории русской музыки, проблемам музыкального источниковедения и текстологии, наследию Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, Д. Д. Шостаковича. Входила в состав редколлегии серии «Петербургский

Konstantin V. Zenkin — Doctor of Art Research (1996), Professor of the Tchaikovsky Moscow Conservatory, since 2009 — also Vice Rector for research activities. Organizer and participant in many scientific conferences all over the world, read guest lectures and gave master classes in universities of Leuven, Hong Kong, Philadelphia, Belgrade, in Russia, Belarus, Kazakhstan, Moldova, China. Author of the books: «Chopin's Piano Miniature» (1995), «Piano Miniature and Ways of Musical Romanticism» (1997; 2nd ed. — 2019), «Music — Eidos — Time. A.F. Losev and scope of contemporary discipline of music» (2015, in English transl. 2018). Chief-editor of the musicological magazines "Nauchnyy Vestnik Moskovskoy Konservatorii" ["Journal of Moscow Conservatory"] (ISSN 2079-9438 (print), since 2010), "Music of Eurasia. Traditions and the Present" (ISSN 2782-1773, since 2020).

Larisa A. Miller is a musicologist, head of the Scientific Research Department of Manuscripts of the Scientific Music Library of the St. Petersburg State Conservatory. She graduated from the Leningrad Conservatory in 1990 in the class of Professor A. N. Kruchinina with a degree in Musicology. Author of a number of articles on the history of Russian music, problems of musical source studies and textual criticism, the heritage of N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, D. D. Shostakovich. Member of editorial boards of various publications ("Petersburg Musical Archive", the scientific journal of the St. Petersburg

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 14. № 4. 2022

Подписано в печать 10.10.2022. Формат 70×100 ¹/₁₆.
Печ. л. 11,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 297.

Отпечатано ИП Копыльцов П. И.
394052, Воронежская область, город Воронеж,
улица Маршала Неделина, д. 27, кв. 56
тел.: 8 (950) 765-69-59
e-mail: Kopyltsow_Pavel@mail.ru